

2. Дурова Н. А. Ярчук, собака-духовидец // Фантастические повести: Дурова Н. А. Ярчук собака-духовидец; Одоевский В. Ф. Саламандра; Толстой А. К. Упырь / [сост. и авт. вступ. ст. С. Ф. Васильев]. Ижевск : Удмуртия, 1991. С. 31–160.

3. Леманн А. Иллюстрированная история суеверий и волшебства: от древности до наших дней. Изд. 2-е. Киев : Украина, 1993. 398 с.

4. Лондон Д. Зов предков // Лондон Д. Собр. соч. : в 13 т. / [сост. и общ. ред. Г. П. Злобина, С. С. Иванько]. Т. 2. М. : Правда, 1976. С. 255–340. (Б-ка «Огонек», Б-ка зарубежной классики).

5. Потебня А. А. Этимологические заметки // Живая старина. 1891. Т. 3. С. 117–129.

6. Сомов О. М. Купалов вечер : избр. произведения / [сост., предисл. и примеч. З. В. Кирилук]. Киев : Дніпро, 1991. 558 с.

7. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. М. : Дом интеллек. кн., 1999. 144 с.

8. Фавстос Бузанд. История Армении / пер. с древнеарм. и коммент. М. А. Геворгяна ; под ред. С. Т. Еремяна ; вступ. ст. Л. С. Хачикяна. [Ереван] : [Изд-во Акад. наук Арм. ССР], [1953]. 237 с. (Памятники древнеармянской лит. / Акад. наук Арм. ССР. Ин-т истории ; 1).

9. Хьюстон Д. Мистические собаки. Животные как проводники в наш внутренний мир / [пер. с англ. А. Осипова]. М. : Открытый Мир, 2006 (Екатеринбург : ГИПП Урал. раб.). 272 с.

А. Н. Горбунова (Екатеринбург)

От «Сороки-воровки» к «Поврежденному»: эволюция женских образов в прозе А. И. Герцена 1846–1851 гг.

Духовный путь А. И. Герцена во многом определял его творческую эволюцию. По словам Л. Я. Гинзбург, в отличие от произведений 1830-х гг., в сочинениях Герцена 40-х мы имеем дело «вовсе не с душевным опытом автора как таковым, но, скорее, с некоторой концепцией, возникающей из этого опыта» [3, с. 25]. Размышления писателя, представленные в произведениях этого периода, не отражают напрямую пережитых им тех или иных конкретных жизненных событий – в них, скорее, предпринимается попытка осознания путей дальнейшего развития собственной

личности с опорой на опыт пережитого. Таким образом, область литературного письма становится для Герцена своеобразной творческой лабораторией, местом проведения своего рода антропологических опытов, которые находят выражение в персонажной системе его прозы. Создавая героев своих произведений, он, с одной стороны, демонстрирует их уникальность, подчеркивая тем самым значимость отдельной личности и ее судьбы в контексте истории, а с другой – подвергает их типологизации, доводя ее порой до некоей максимы и, таким образом, концептуализируя образы героев.

В нашем исследовании мы обратимся к женским образам прозы Герцена 1846–1851 гг., наиболее репрезентирующим пути духовной рефлексии писателя: это Анета из повести «Сорока-воровка» (1846), Любовь Круциферская из романа «Кто виноват?» (1841–1846) и Ульяна из повести «Поврежденный» (1851)¹. Женским образам в прозе Герцена присущ особый синкретизм: его героини сочетают в себе живую жизнь, жизнь «как она есть» (согласно требованиям реализма), и высокую идею человека, которая, как правило, угасает при столкновении с пошлостью среды. Все три героини из указанных произведений подвергаются «испытанию средой» и воплощают разные типы сознания. Каждый из этих типов, в свою очередь, представляет определенный этап в развитии сознания самого писателя в тот или иной период его жизни, что позволяет нам проследить не только эволюцию женских образов в контексте творчества Герцена, но и осмыслить динамику его личной духовной жизни, стадии личностного сознания.

В центре повести «Сорока-воровка» – образ женщины, жизнь которой предельно театральна. Будучи актрисой в театре, героиня остается актрисой и в жизни. Показательно, что рассказчик даже не знает ее настоящего имени, он использует имя героини из увиденной им пьесы: «...женщина, одетая вся в белом, шла скорыми шагами ко мне. Это была Анета. Она протянула мне обе руки и сказала:

– Чем заслужила я это... благодарю вас... – сказала тем же голосом, который вчера (во время спектакля. – *А. Г.*) так сильно потряс меня, и прежде, нежели я успел что-нибудь отвечать, она залилась слезами» [2, с. 242].

Театр, по мысли Герцена, это «высшая инстанция для решения жизненных вопросов». «На сцене жизнь схвачена во всей ее полноте, схвачена в действительном осуществлении лицами, на самом деле, с ее общечеловеческими началами и частно-личными случайностями, с ее ежедневною

¹ Заранее оговоримся, что в ходе анализа повести «Поврежденный» наш исследовательский фокус будет смещен в сторону главного героя, поскольку в его образе оказываются сконцентрированы черты, присущие женским персонажам более ранних произведений Герцена.

пошлостью и с ее грозной, всепожирающей страстью, скрытой под пыльной плевою мелочей, как огонь под золой Везувия» [1, с. 51], – пишет он в статье «По поводу одной драмы». Можно предположить, что, помещая героиню в театрализованное пространство, писатель пытается вызвать наивысшую степень сопереживания и сочувствия ей.

Анета находится в рамках романтического типа сознания. Ее исключительность заключается в актерском таланте, однако, будучи крепостной, она лишена возможности развивать свои творческие способности. Князь ограничивает личную свободу героини и репертуар ее ролей, но *внутри* своей роли, во время игры на сцене, она все-таки обретает свободу – и потому эстетизирует жизнь, «играет» в жизни, заменяет жизнь театром. Показательна в данном контексте сцена «у зеркала», где Анета в максимально театрализованной манере отказывает князю в его притязаниях: «Он, ничего не подозревая, подал мне руку; я подвела его к моему зеркалу, показала ему его лицо и спросила его:

– И вы думаете, что я пойду к этому смешному старику, к этому плешивому селадону? – Я расхохоталась» [2, с. 245].

Этот своеобразный «протест» становится для героини роковым. Анета подчиняет свою жизнь законом драмы: случайная любовная связь приводит к рождению ребенка, однако ее организм не выдерживает цепочки потрясений, и очень скоро она умирает в одиночестве. Единственный человек, которого Анета подпускает к себе, – рассказчик. Но, обратим внимание, он также принадлежит к театральному миру: это актер, который на заре творческого пути в поисках работы приезжает в город N в театр Скалинского, где играет Анета, но после встречи с ней уезжает².

Мотив театра выходит за пределы повести «Сорока-воровка» и прослеживается также в романе «Кто виноват?». Ключевой конфликт романа был навеян автору сюжетом пьесы О. Арну и Н. Фурнье «Преступление, или Восемь лет старше», переведенной С. П. Соловьевым и поставленной в бенефис И. В. Самарина 11 сентября 1842 г. Размышления об этом спектакле вошли в статью Герцена «По поводу одной драмы» (цикл статей «Капризы и раздумье»); обыденность сюжетных перипетий этой пьесы писатель выразил так: «Драма самая простая; если вы не видали подобной у себя в доме, то, наверное, могли видеть у которого-нибудь из соседей» [1, с. 53].

² Прототипом рассказчика в повести Герцена «Сорока-Воровка» стал актер М. Щепкин, который рассказал писателю историю Анеты, случившуюся в театре С. М. Каменского [4, с. 303].

Образ главной героини романа, Любы Круциферской, выделяется на фоне общей персонажной системы произведения. Она обладает недюжинным характером, будучи гораздо сильнее и духовно развитее своего жениха, а затем мужа Дмитрия Круциферского. «Не пара тебе твоя невеста, уж что ты хочешь, – эти глаза, этот цвет лица, этот трепет, который иногда пробегает по ее лицу, – она тигренок, который еще не знает своей силы» [2, с. 56], – говорит Круциферскому доктор Крупов, характеризуя в то же время его следующим образом: «А ты – а что ты? Ты – невеста; ты, братец, немка; ты будешь жена, – ну, угодно ли?» [2, с. 56].

Можно предположить, что прототипом героини стала невеста, а вскоре и жена Герцена Н. А. Захарьина. Посвящение к роману: «Наталье Александровне Герцен в знак глубокой симпатии – от писавшего» [2, с. 3] – готовит читателя к незримому присутствию в тексте ее образа. И действительно, образ Любы Круциферской вбирает в себя не только черты характера, присущие Н. А. Захарьиной, но и образ ее мыслей и жизни: «Любонька в эти пять лет стала чувствовать и понимать такие вещи, о которых добрые люди часто не догадываются до гробовой доски; она иногда боялась своих мыслей, упрекала себя за свое развитие – но не усыпила деятельности своего духа. Некому было ей сообщить все занимавшее ее, все собиравшееся в груди; под конец, не имея силы носить всего в себе, она попала на мысль, очень обыкновенную у девушки: она стала записывать свои мысли, свои чувства» [2, с. 35]. Подобно героине романа «Кто виноват?», Захарьина со всей строгостью воспитывалась своей покровительницей княгиней Хованской; так, описывая домашний быт юной девушки, И. Л. Савкина отмечает: «...под надзором ... оказывается не только физическая, но прежде всего духовная, интеллектуальная жизнь. Здесь главным средством является запрет практически на все виды духовной деятельности, исключая молитву» [5]. Именно поэтому дневниковое, а позже и эпистолярное письмо становятся для Захарьиной основными формами духовной жизни. Ведение дневника было, как известно, личностно необходимо и самому Герцену; по словам Л. Я. Гинзбург, дневник для него является «интеллектуальной лабораторией, в которой перерабатывается опыт умственной жизни и вырабатывается новое воззрение» [3, с. 25].

Все это говорит о том, что образ Любы Круциферской развивается в русле новой – реалистической – философии. Она перерастает свою среду, не вписывается в провинциальное общество города NN. Этот конфликт пагубно влияет на судьбу героини и оборачивается для нее личной драмой. Круциферская, полюбив Бельтова, не может примирить природу сердца с нравственным долгом перед мужем, семьей. Не имея возможности преодолеть разлад, она движется к смерти: «Софья Алексеевна просила

позволения ходить за больной и дни целые проводила у ее кровати, и что-то высоко поэтическое было в этой группе умирающей красоты с прекрасной старостью, в этой увядающей женщине <...> и со слезою на глазах <она> внимала бесконечным рассказам старушки матери об ее сыне – об их Вольдемаре, который теперь так далеко от них...» [2, с. 176].

Центральные вопросы, поднимаемые в романе, тесно переплетены с историей частной жизни Герцена: здесь ставится проблема новой любви, сохранения семьи, намечается сложный вопрос о возможности тройственного семейного союза и т. д. Иными словами, в романе актуализируются те проблемы, которые Герцен осмыслял, но не мог решить в своей семейной жизни. Тем не менее, как справедливо замечает Л. Я. Гинзбург, в романе «Кто виноват?» психологический факт выходит на уровень общесоциальный: «...Теперь недостаточно ему быть фактом душевной жизни Александра Герцена ... теперь этот факт должен быть теоретически осмыслен, должен приобрести познавательную ценность» [3, с. 25]. Герцен не говорит о своем семейном конфликте напрямую, но обращается к «теоретическому аспекту этого конфликта», наполняя его иным в своей конкретике содержанием.

Напряженная рефлексия о семье и природе этого союза находит отражение и в дневниках писателя. Тема семьи переплетается с осмыслением брака как социального института: «Брак не есть истинный результат любви, а христианский результат ее, он обрушивает страшную ответственность воспитания детей, семейной жизни etc., etc. Мне семейная жизнь легка с этой стороны, – но это случайность, и именно потому я имею голос» [1, с. 290]. Как пример, свой союз с Н. А. Захарьиной Герцен противопоставляет браку Н. П. Огарева: «Огарев понимает ясно, когда брак есть что-нибудь и когда он делается нелепой формой, взаимным рабством, отвратительным соединением гетерогенного, такой брак *in facto* ... уже распался, если нет детей, он – бесследно прошедшее. Он именно в этом случае – а не смеет разойтись (так. – А. Г.). Боится общественного мнения, говорит он; но тут есть и другая боязнь – от совести *timogée* [трусливой (франц.). – Ред.]» [1, с. 216].

Особую роль в браке Герцен отводит женщине, поэтому и проблему выбора он формулирует как проблему принятия мужчиной и обществом свободного выбора женщины. Особенно остро этот вопрос встает перед Герценом в начале 50-х гг.: в это время разворачивается его семейная драма³. Художественное переосмысление этих событий мы находим в повести 1851 г. «Поврежденный».

³ Идея тройного союза Герценов и Гервегов потерпела фиаско и получила общественную огласку; общественность, главным образом, осуждала Герцена за то, что он подверг жену моральному принуждению и воспрепятствовал ее соединению с любовником.

В повести «Поврежденный» основной конфликт разворачивается вокруг горничной Ульяны. Она лишена всех черт «прекрасной дамы», которыми в той или иной степени были наделены рассмотренные выше героини, всякой исключительности, однако это, вероятно, обусловлено тем, что ее история рассказывается от лица простого человека – барского кучера: «Ульяна эта у Софии Николаевны при комнате находилась, и барыня ее жаловали, умница была. <...> она никому вреда никогда не делала и смысла не имела о том; так, детский, пустой нрав, безосновательный – поет себе, бывало, день-деньской да конфетт закупит, а грубого слова никто не слышал, со всеми ласковая была» [2, с. 289]. Героиня полностью сливается с окружающей ее средой, ее наивность и кротость исключают какие-либо противоречия или конфликты с социумом. С другой стороны, для барина Евгения Николаевича Ульяна по-своему исключительна, более того – он начинает боготворить ее. Он восхищен ее пением и покровительствует ее таланту: «Барин наш слышали несколько раз, как Ульяна поет, и говорят сестрице: “Ведь это клад, дайте ей, мол, вольную, а я ее певицей сделаю”» [2, с. 289].

В случае повести «Поврежденный» примечательно, что черты, типичные, прежде всего, для женских образов, переносятся на образ главного героя – барина Евгения Николаевича, которому служит Ульяна. Именно Евгений Николаевич представляет собой романтический тип, причем его романтизм доведен до гротеска: «Ну, так, бывало, посмеемся для балагурства, а то в самом-то деле он у нас вел себя, как красная девица, только к церкви не был прибежен и постов не соблюдал» [2, с. 290], – говорит о нем слуга. Известие о случайной связи Ульяны с камердинером Архипом больно ранит сердце барина, он не может принять измены «идеала» и, остро переживая это, утрачивает рассудок. Ситуация любви Евгения Николаевича к Ульяне выступает зеркальным отражением истории ухаживаний князя за Анетой («Сорока-воровка»), а образ Евгения Николаевича – романтического максималиста, не признающего законов «простой» жизни, созвучен образу Анеты, с которой он как бы «меняется ролями». Анета скоро уходит из жизни – герой «Поврежденного» замыкается в себе. Это не простое «сгорание», как у Анеты, или медленное затухание жизни, как в случае с Любой Круциферской, – крушение идеализированного представления героя о жизни оборачивается разрушением его сознания до основания: «Когда темные минуты ипохондрии подавляли его, он удалялся, запирался в комнате, редко выходил, был желто-бледен, дрожал, как в ознобе, а иногда, казалось, глаза его были заплаканы» [2, с. 281–282]. «Повреждение» главного героя происходит в виду исключительности, точнее – парадоксальности его восприятия мира: он доводит свое отрицание

«до последнего предела, до поэзии отчаяния» [6] и высказывает сумасшедшие идеи о вине и скорой гибели человечества: «Мы погибшие люди, мы жертвы вековых отклонений и платим за грехи наших праотцов, где нас лечить! Будущие-то поколения, может, опомнятся» [2, с. 284].

Сумасшествие героя вызвано, прежде всего, его тотальным разочарованием в самом себе. Наиболее ясно это иллюстрирует сцена «у зеркала», составляющая зеркальную аналогию к сцене «у зеркала» в повести «Сокорока-воровка»: «...продолжал он, ходя по комнате, и вдруг остановился перед зеркалом: – Ну, посмотрите на эту рожу – ха-ха-ха, ведь это ужасно, сравните любого крестьянина нашего со мной, новая *varietas*, которую Блуменбах проглядел, “кавказско-городская”, к ней принадлежат чиновники и лавочники, ученые, дворяне и все эти альбиносы и кретины, которые населяют образованный мир – племя слабое, без мышц, в ревматизме, и притом глупое, злое, мелкое, безобразное, неуклюжее – *точь-в-точь я, старик в тридцать пять лет* (курсив мой. – А. Г.), беспомощный, ненужный, который провел всю жизнь, как кресс-салат, выращенный зимой между двух войлоков – фу, какая гадость!» [2, с. 285]. Напомним: Анета показывала в зеркале «плешивого селадона» старику-князю. Евгений Николаевич же, совсем не будучи старым, называет себя стариком сам.

В образе рассказчика – путешественника, встретившего Евгения Николаевича в Италии, – который в определенной мере близок образу доктора Крупова («Кто виноват?»), угадываются черты самого писателя. В его комментариях к истории, случившейся с главным героем, слышится голос Герцена, осмысляющего свою собственную жизненную ситуацию. Рассказчик смотрит на Евгения Николаевича с сожалением, отмечает в нем «больное сознание» и оказывается способен понять его внутренний «надлом». Евгений Николаевич закрыт для общественной стороны жизни, он словно «застывает» на этапе романтического сознания в его трагической, пессимистической версии, которую следует признать одной из ипостасей сознания самого Герцена: писатель стремился изжить ее в течение всей жизни, однако так и не смог до конца преодолеть трагизм «уединенного сознания».

Антонимична образу рассказчика-путешественника фигура лекаря, приставленного к Евгению Николаевичу. Долгое время лекарь находился в должности прозектора⁴; «Он был добрый, услужливый малый, необык-

⁴ В словаре медицинских терминов «прозектор» (истор.; лат. *prosector* ‘рассекающий’) определяется как: 1) врач, производящий вскрытие трупа; 2) врач, заведующий патологоанатомическим отделением. Исходя из этого, естественным образом вытекает заключение, что такому лекарю вскрывать бы трупы, а не лечить больных, тем более таких, каков герой повести; кроме того, здесь, вероятно, скрыта насмешка Герцена над отсталостью медицины его времени.

новенно прилежный, усердно занимавшийся наукой a livre ouvert [без труда; буквально – непосредственно с листа (фр.)], то есть никогда не ломая себе головы ни над одним вопросом, который не был разрешен другими» [2, с. 277]. Более того, он совершенно не стремится найти первопричину болезни своего подопечного: «Он (Евгений Николаевич. – А. Г.) был явным образом “надломлен”, и хотя лекарь уверял меня, что он во всю жизнь не имел ни большого несчастья, ни больших потрясений, я плохо верил в психологию моего доброго прозектора» [2, с. 281]. Лекарь и его пациент находятся в открытой конфронтации, подтверждением чему являются их постоянные споры. «Он вовсе не был глуп, – говорит рассказчик, – но принадлежал к числу тех светлых, практических умов, умов подкожных, так сказать, которые дальше рассудочных категорий и общепринятых мнений не только не идут, но и не могут идти» [2, с. 283]. Иными словами, образ лекаря являет голос обыденного сознания, воплощение жизненной пошлости – именно то, что категорически не приемлет Евгений Николаевич.

В 40-е и 50-е гг. в творчестве А. И. Герцена складывается новая антропологическая модель. Результатом творческих поисков является собирательный образ доктора (доктор Крупов, рассказчик-путешественник в повести «Поврежденный»), который по своей природе аутопсихологичен. Писатель постепенно изживает свой внутренний романтизм: это состояние сознания становится объектом его исследования, что наиболее очевидно на примере повести «Поврежденный» (носитель черт романтического сознания «поврежден» в уме, а его романтический идеал, по мнению кучера, – самая обычная женщина). «Исследовательская» установка Герцена в создании его персонажей свидетельствует о формировании объективирующей тенденции в его творчестве.

Через ряд женских образов, созданных в его художественных произведениях, Герцен выходит к тому идеальному образу женщины, который позже воплотится в героине «Былого и дум». Этот образ окажется созвучен героине ранней переписки Герцена 30-х гг. – с тем, правда, различием, что новая героиня будет освобождена от «спиритуализма, от потусторонности», по своей сути она – «освобожденная» женщина, «которая сумела воспринять всю идеологию освобождения и равенства» [3, с. 16] и вместе с тем сохранить идеал женственности.

Список литературы

1. Герцен А. И. Собр. соч. : в 30 т. Т. II : Статьи и фельетоны, 1841–1846; Дневник, 1842–1845. М. : Изд-во АН СССР, 1954. 515 с.

2. Герцен А. И. Кто виноват? : роман; Повести и рассказы. Л. : Худож. лит. : Ленингр. отд-ние, 1986. 333 с. (Классики и современники. Рус. классич. лит.).

3. Гинзбург Л. Я. Автобиографическое в творчестве Герцена // Герцен и Огарев в кругу родных и друзей : в 2 кн. / отв. ред. Л. Р. Ланский и С. А. Макашин. Кн. 1. М. : Наука, 1997. С. 7–54 (Лит. наследство ; т. 99).

4. Григорьян К. Н. Повесть А. И. Герцена «Сорока-воровка»: (к вопросу о каноническом тексте) // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. М. : Изд-во АН СССР, 1950. Т. IX. Вып. 4. С. 303–310. [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/izvest/1950/04/504-303.htm> (дата обращения: 29.05.2017).

5. Савкина И. Л. Женское письмо как само(о)писание: письма Натальи Захарьиной к жениху (1835–1838 гг.). [Электронный ресурс]. URL: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/savkina_e.htm (дата обращения: 29.05.2017).

6. Туниманов В. А. А. И. Герцен // Истории русской литературы : в 4 т. / гл. ред. Н. И. Пруцков. Т. III : Расцвет реализма. Л. : Наука : Ленингр. отд-ние, 1982. С. 232–278. [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/irl/rl0/rl3/rl3-2322.htm?cmd=2> (дата обращения: 29.05.2017).

Т. Я. Каменецкая (Екатеринбург)

«Кулинарная организация» художественных произведений Ф. М. Решетникова: автор / повествователь – герой-кулинар / герой-едок

Одним из постоянных и важных топосов в произведениях Ф. М. Решетникова является описание кулинарных пристрастий персонажей. В своем дневнике и письмах Решетников неоднократно рассказывает о своем меню, любимых и необходимых блюдах. В данной работе мы проанализируем, какую роль тема потребления и приготовления пищи играет в выстраивании типологии героев в произведениях уральского писателя. В качестве частных вопросов рассмотрим: какое меню объединяет героев одной профессии; как автор разворачивает проблему соотношения качества блюд и их количества, освещает ценовой аспект составляющих обеденного стола. Помимо этого, остановимся на том, как разница «кулинарных хронотопов» выявляет различия в судьбах героев.